ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

78. Z.

# WEGLEITUNGEN

des Kunstgewerbemuseums
der Stadt Zürich

# 12

# AUSSTELLUNG

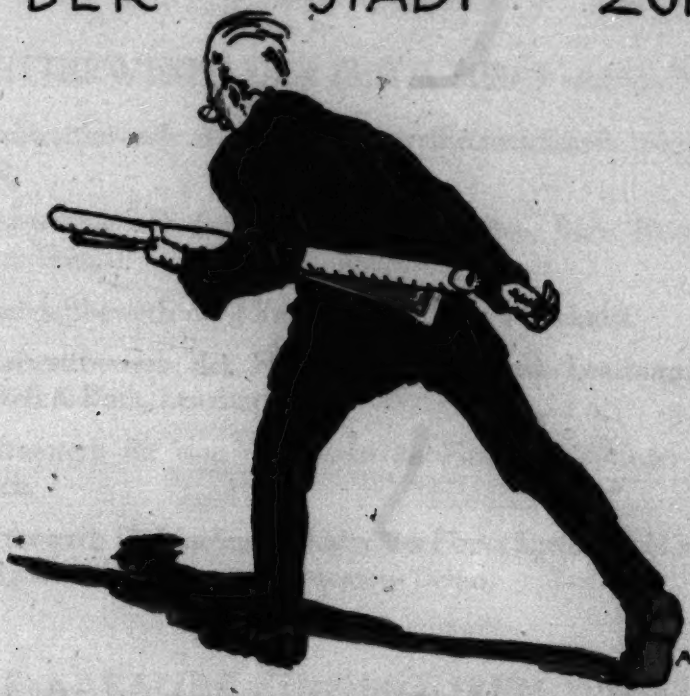
Die Plakat-Wettbewerbe der Zeitschrift
«Das Werk»
Aarauer Zinnfiguren

VOM 25. MÄRZ BIS 16. APRIL 1916

Aus den Pressen
der Kunstgewerbeschule
der Stadt Zürich

5. III. 1953.

KUNSTGEWERBEMUSEUM
DER STADT ZÜRICH




# AUSSTELLUNG
# PLAKATWETTBEWERBE

25. März 1916 9. April

Täglich geöffnet von 10-12 u. 2-6 Sonntags bis 5 Uhr.
Eintritt morgens 50 Rp. Nachm[illegible]tags u. Sonntags frei.

**Gewerbeschule der Stadt Zürich – Kunstgewerbliche Abteilung**
Plakatentwurf aus der Klasse für figürliches Zeichnen
Lehrer: E. Würtenberger, Schüler: Aldo Cosomati
Gedruckt in der Klasse für Buchdruck, Lehrer: A. Schneider

# PROGRAMM DER AUSSTELLUNG

## I. WETTBEWERBE DER ZEITSCHRIFT «DAS WERK»

1. Plakatwettbewerb der Firma Zentralheizungsfabrik und Terma, Bern.
2. Plakatwettbewerb der Firma Vier Jahreszeiten, Bern, Basel, Solothurn, Thun.
3. Plakatwettbewerb der Firma Suchard S. A., Neuchâtel.
4. Plakatwettbewerb der Firma Conservenfabrik Lenzburg, vorm. Henkell & Roth, Lenzburg.
5. Wettbewerb für eine Hausmarke der Firma Ad. Grieder & Cie., Zürich.
6. Wettbewerb für Linoleum-Muster der Firma Società del Linoleum, Succursale di Giubiasco, Giubiasco-Ticino.

## II. DIE AARAUER ZINNFIGUREN-INDUSTRIE

# Über die Wettbewerbe der Zeitschrift «Das Werk»

IE Ausstellung bietet eine Auswahl aus dem Ergebnis der Wettbewerbe Serie I – III, die von der Zeitschrift «Das Werk», offizielles Organ des Schweiz. Werkbundes, veranstaltet wurden. Die I. Folge stellte fünf Aufgaben für graphische Arbeiten: 1. Innenplakat der Confitürenfabrik Lenzburg; 2. Gerüstplakat der Zentralheizungsfabrik und Terma, Bern; 3. Plakat der Vier Jahreszeiten, M. Lautenburg, Bern; 4. Hausmarken für das Seidenhaus Adolf Grieder & Cie., Zürich; 5. Inserat-Entwurf für Ferdinand Wyss, Kunst- und Buchhandlung, Bern. Die II. Folge verlangte: 6. Entwürfe für eine Kleinplastik als Grenzbesetzungsandenken für die Firma A. Wiskemann-Knecht A.-G., Zürich und 7. Linoleum-Muster für die Schweiz. Linoleumfabrik, Giubiasco. Die III. Folge endlich zeitigte wiederum fünf Forderungen für graphische Entwürfe: 8. Plakat für die Chocoladefabrik Suchard, Neuchâtel; 9. Gezeichnete Ansicht der Stadt Bern für den Berner Verkehrsverein; 10. Siegelmarke für die Schweiz. Volksbank; 11. Inserat-Entwürfe für Schoop & Co., Zürich, Teppiche und Tapeziererwaren. Vor Monatsfrist (publiziert im Januar und Februarheft des «Werk») wurde die Serie IV bekannt gegeben, die mit dem 30. April zum Austrag kommt: 12. Plakat für die Elektrizitätswerke Zürich und Bern; 13. Plakat für die Terma Schwanden, Fabrik für elektrische Heizung; 14. Plakat für die Grands Magasins Jelmoli, S. A., Zürich; 15. Markttasche für den Lebensmittel-

verein St. Annahof, Zürich; 16. Hausmarken für die Cementwaren und Kunststeinwerke A. Bangerter-Lyss und 17. Innenplakat für die Chocoladefabrik Villars, Fribourg.

Die Wettbewerbe sollen Arbeitsgelegenheiten für unsere Künstler schaffen. Die überaus rege Beteiligung spricht für die Notwendigkeit einer derartigen Einrichtung in diesen schweren Zeiten. Damit war aber die Pflicht gegeben, einerseits die Künstler vor den Härten, die ein jeder Wettbewerb in sich trägt, in weitgehendem Maß zu schützen und andrerseits, die Rechte der Auslober, die in verdankenswerter Weise Preissummen stifteten, zu wahren. Dies ist mit den eindeutig festgelegten allgemeinen und besondern Bestimmungen geschehen. Diese sind in den Grundsätzen in einer Besprechung von C. A. Loosli, dem frühern Sekretär der Gesellschaft schweiz. Maler, Bildhauer und Architekten, geregelt worden. Sie haben sich in den elf erledigten Wettbewerben als zu Recht bestehend erwiesen; damit dürften sie in ihren urheberrechtlichen Konsequenzen als Grundlage für das gesamte schweizerische Wettbewerbewesen Geltung erlangen.

Die Serien I–III mit elf Wettbewerben brachten die Summe von Fr. 8950.– zur Verteilung. Die ausgeschriebenen sechs neuen Wettbewerbe der Serie IV umfassen eine Gesamtsumme von Fr. 7000.–, sodaß bis heute Fr. 15,950.– zur Ausschreibung gelangt sind. Die Tatsache, daß die IV. Folge in sechs Wettbewerben Fr. 7000.– bietet, erweist, daß die Preissummen besser bemessen und in größerer Zahl vorgesehen sind und daß die Mindestpreise für Ankäufe höher angesetzt werden könnten. Die Auslober der Chocoladefabrik Suchard, der Linoleumfabrik Giubiasco, der A. Wiskemann-Knecht A.-G. und der Schweiz. Volksbank haben in der Jury-Sitzung nach Sichtung der eingelangten Entwürfe ihre Preissummen noch erhöht, sodaß zu-

folge dieser Bereitwilligkeit noch etliche weitere Arbeiten zur Prämierung herbeigezogen werden konnten. Und dennoch müssen in allen Wettbewerben Entwürfe beiseite gelegt werden, die wenigstens als sachlich gute Arbeitsleistung Anerkennung und Entschädigung verdienten. Nach der Beurteilung der I. Serie konnten aus einer Stiftung der Allgemeinen Plakatgesellschaft noch zehn Preise auf eine Auswahl von gut gelösten, aber nicht berücksichtigten Vorschlägen verteilt werden. Wer die Zahl der eingegangenen tüchtigen Arbeiten ermißt, der wird erkennen, daß mit weitern solchen Stiftungen aus öffentlichen oder privaten Mitteln eine vornehme Förderung und tatkräftige Unterstützung unserer Künstlerschaft gewährleistet werden könnte.

Wichtiger aber als die Verteilung von einzelnen Preisen ist die Schaffung einer größeren Anzahl von brauchbaren Vorschlägen für kaufmännische Werbe-Drucksachen in Plakaten, Hausmarken und Inseraten. An diesen haben junge Kräfte wacker mitgeholfen; so sind neben den bestbekannten Namen schweizerischer Graphiker zum ersten Mal Arbeiten von M. Kopp, Helene Roth, A. Brügger, O. Muralt, P. Valloton, A. Keller und E. Morgenthaler einem größeren Kreis bekannt gegeben worden.

Ein Briefkopf, eine Hausmarke, ein Plakat und nicht zuletzt die Annonce der Tageszeitung erzielen in einer vornehm sachlichen Lösung eine stille, aber sicher wirkende Empfehlung, die Vertrauen erweckt. Wer die Inseratenseiten unserer Zeitungen und Zeitschriften, wer die Plakatwände betrachtet, der wird gewahr werden, daß diese Überlegung mehr und mehr für den Kaufmann und bei den Kunden erst recht Geltung findet. Diesen Bestrebungen möchten die im Sinne des Schweiz. Werkbundes veranstalteten Wettbewerbe als Wegweiser dienen.

Dr. H. Röthlisberger, Bern.

# Die Schweizer Zinnfiguren-Industrie.

Hätte nicht vor etwa zwanzig Jahren die rührige Genfer Firma Pianet & Co., Zinn- und Bleimanufaktur, die Bleifigurenfabrikation wieder aufgenommen, so wäre, vom Schweizer Standpunkt aus, der Beschreibung dieses Kinderspielzeugs der Anfang aller Kindergeschichten: «Es war einmal» voranzusetzen gewesen. An der Landesausstellung in Genf 1896 traten die Produkte dieser Firma meines Wissens zum ersten Mal an die breite Öffentlichkeit. Unverkennbar sind die Fortschritte, die diese Erzeugnisse seit jener Zeit aufzuweisen haben und anerkennenswert das Bestreben, Tüchtiges und Mannigfaltiges auf den Markt zu bringen.

Von den Erzeugnissen der alten Schweizer Zinnfiguren-Industrie weichen sie in Auffassung und Ausführung wesentlich ab. Dieser sollen diese Zeilen gewidmet sein. Gleichsam als Nachruf, der bezweckt, noch festzuhalten, was an ihr zu retten ist. Mit Wehmut nur tritt man Vergangenem wieder nahe, mit trüber Stimmung, wenn Wiederaufleben als ausgeschlossen erkannt werden muß.

So ist es wohl mit jenem kleinen, feinen Gewerbebetrieb zu halten, der, nur in engem Umkreis bekannt und heute fast vergessen, mit Aarauer Zinnfiguren- oder, zwar fälschlich, mit Bleisoldatenindustrie bezeichnet wird. Den Aarauer Boden hat die Fabrikation nie überschritten, auch stund sie damals einzig da auf Schweizer Ge-

biet. Drei Generationen hat sie erlebt; zu Ende des 18. Jahrhunderts ganz unvermittelt aufgetaucht, ist sie nach kaum hundertjährigem Bestand wieder eingegangen.

Als Industrie im heutigen Sinne konnte die Aarauer Zinnfigurenfabrikation nie gelten, dazu fehlte vor allem die kaufmännische Anlage. Auch ist sie, im Gegensatz zu ihrer Schwesterindustrie in Nürnberg, nie selbständig betrieben worden. Sie war stets nur Begleitwerk und Nebentätigkeit im alten handwerklichen Zinngießergewerbe, und dessen Niedergang war gleichbedeutend mit dem Verschwinden der Aarauer Zinnfiguren. Geschirr, vornehmlich englisches und Glas verdrängte schon frühe im 19. Jahrhundert von Tisch und Spind das Zinngeschirr. Als Rest verblieb dem Zinngießer die Erstellung der chirurgischen Instrumente. Die Kanülen, Spritzen und Katheter der Aarauer Firma J. R. Wehrli waren in medizinischen Kreisen wohl bekannt und geschätzt. Der Kautschuk kam, und machte auch hier ein rasches Ende.

Zwischen all dem entstunden in rühriger Arbeit unsere Zinnfigürchen, und es sind wahrlich deren eine große Menge, so groß, daß man staunen muß über die Vielseitigkeit und Leistungsfähigkeit der beiden hauptsächlich in Betracht fallenden Werkstätten. Handelt es sich bei diesen Aarauer Zinnfiguren auch nur um eine kurzfristige Erscheinung, um eine ganz bescheidene Produktionsstätte mit kleinem Umsatz und eng gezogenen Absatzgrenzen, ein liebliches Bildchen früheren Kulturlebens tritt in kleinem, feinem Konterfei vor unsere Augen, so sonnig,

fröhlich, harmlos einerseits und tatenkräftig anderseits, so voller kleiner Fragen, an sich so unbedeutend und doch so anziehend, daß, wer einmal in diese kleine Welt den Schritt getan, nur ungern wieder von ihr läßt.

Da rücken sie an, die kleinen, bunten und glitzernden Heerscharen. Nur wenige noch aus ihrer Ursprungszeit, der Frederizianischen, dann aber mit Macht die aus der Zeit des großen Korsen, getreulich nachgebildet in allen Einzelheiten, ein Lexikon für Uniformen und Ordonnanzen der zeitweiligen Armeen. Die vielen Änderungen alle, die Zeitgeschmack und Taktik und Nachahmungssucht im Laufe der Zeiten hervorgebracht haben, sie weisen uns in klarer Folge die kleinen, strammen Männlein. Lächelnd stehen wir vor diesem Zeitbildchen in Miniatur, die, so klein sie sind, Macht und Wandlung so deutlich zeigen.

Doch waren unsere biedern Aarauer Zinngießer beileibe nicht so ausschließlich kriegerischer Art, obwohl der Anfang dieser ihrer Tätigkeit in sehr bewegten Zeiten lag. Neben diesen Armeen wandeln sinnig und friedlich vergnügt die manigfaltigen Vertreter und Vertreterinnen des zivilen Lebens und Treibens, auch sie, als Kostümbildchen und Sitten und Gebräuche weisend, kulturhistorisch kleine Dokumente. Im Lustgarten wandeln biedermeierisch die Paare und spielen die Kinder, gar friedlich leisten Aff und Löwe und allerlei Getier dem ersten Paar im Paradies Gesellschaft. Kunstreiter produzieren ihre Künste, durch Tann und Busch der Jäger mit der Meute nach

Hirsch und Wildsau zieht. Ein Winzerfest mit dem Krummstab der Abey des vignerons und vor allem die Bauerntypen nach den von dem Berner Maler König (1755–1832) nach den Reinhardschen Studien erstellten Bildern lassen auf getreue Wiedergabe schließen. Auch der alte Handwerker-Humor kommt noch zur Geltung im Jäger, der auf dem Markt den Hasen kauft und vor allem in der köstlich komischen Darstellung einer Faschingssoldateska mit dem Saubanner, Meisterstückchen erster Art.

Wer waren die Schöpfer dieser kleinen Welt? Wohl um die Mitte des letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts sprach ein deutscher Wandersbursch bei Meister Martin Beck, dem Zinngießer in Aarau, um Arbeit vor und wurde eingestellt. Es war Johann Wilhelm Gottschalk, gebürtig von Tilsit in Ostpreußen, geboren 1768 in Königsberg, 1810 nahm er des Meisters Tochter zur Frau und machte sich selbständig. Er ist der Begründer und Vater der Aarauer Zinnfiguren-Industrie, der Schöpfer des Meistteils und der besten ihrer Erzeugnisse. In den Genossenkreisen nannte man ihn aber: «den Bayern»! Und dies hatte seinen Grund, denn unzweifelhaft hat Gottschalk in Nürnberg gelernt oder doch lange gearbeitet. Der Name Gottschalk ist noch heute dort verbreitet und von dort brachte er die in der alten Reichsstadt und im benachbarten brandenburg-ansbachschen Fürth, die durch frederizianische Waffentaten geweckte und in Folge allgemeiner Uniformierung möglich gemachte Zinnsoldatenfabrikation in unser Aarestädtchen mit. Ob er bei Hilpert, dem einzigen mit Namen bekannten

Zinnfigurengießer jener Zeit (1778) gearbeitet, ist nicht festgestellt. Die Verwandtschaft seiner ersten Schöpfungen aber, Reiter in frederizianischer Tracht, mit den Nürnbergschen Figuren gleicher Zeit lassen diesen Ursprung als wahrscheinlich annehmen. Er arbeitete mit Gesellen und Lehrlingen zuerst in primitiver Werkstatt, die die Munizipalität von Aarau 1802 veranlaßte, wegen Feuersgefahr ernstliche Verwahrung einzuleiten.

Bei ihm trat 1814 Johann Rudolf Wehrli von Küttigen bei Aarau als 13 jähriges Bürschchen in die Lehre und errichtete nach langer Lehrzeit und achtjähriger Wanderschaft durch die Westschweiz, Deutschland (auch Nürnberg) und Oesterreich, Ende der 20er Jahre ein Konkurrenzgeschäft zu seinem Meister.

Dies ist der zweite Schöpfer unserer Zinn- oder wie er sie auf seiner Verpackung nannte: «Zinnkompositionsfiguren». Wie der Meister sich anfangs an die Nürnberger Vorbilder hielt, nahm er Gottschalksche Erzeugnisse zum Muster. Beide Meister, der unzweifelhaft sehr begabte, mit gutem Sinn für das Zeitgemäße ausgestattete Gottschalk vor allem, klebten nicht am Hergebrachten, sondern schufen ihre Figürchen und Puppen nach den Zeitläuften und wußten die Vorkommnisse trefflich zu nützen.

Als dritter Meister tritt, schon in der Niedergangszeit des Zinngießer-Gewerbes, der Sohn des vorigen, Friedrich Wehrli, auf. Sechzehn Jahre alt, beginnt er 1863 die dreijährige Lehrzeit bei seinem Vater. Der erste Meister war indessen (1843) gestorben, Vater Wehrli lebte und wirkte bis 1876. In der Hauptsache ging der junge Meister in den Fußstapfen seines Vaters, Neues hat er wenig mehr geschaffen und 1887 die Zinngießerei in deren ganz zusammengeschrumpftem Betrieb an den Nagel gehängt.

Aus der Wehrlischen Werkstätte ist vor allem eine schöne Hirschjagd hervorzuheben, auch seine Lustgärten und Promenaden, die sogenannten Kuh- und Schaf- und Fohlenweiden und anderes Getier sind noch gute Schöpfungen. Ganz besonders hervorzuheben sind seine «Batterien», in drei Größen erstellt, denen er in Marsch- und Aktionsformationen besondere Liebe und Sorgfalt angedeihen ließ.

Es erübrigt noch der Technik Erwähnung zu tun. Sie war der noch heute so betriebenen Schwesterindustrie in Nürnberg gleich. Nur fehlt bei uns die stark ausgesprochene Heimarbeit mit der weitgehenden Arbeitsteilung; zu Nutz und Frommen wohl der Volkswohlfahrt, zum gründlichen Schaden aber jeder Konkurrenzfähigkeit.

Drei Entstehungsstadien sind es, die wir deutlich unterscheiden: Die Form, der Guß, die Farbe.

Der erste Teil nur bietet noch ungelöste Fragen. Wer gab die künstlerische Inspiration, die zeichnerische Formgestaltung? Die Figuren und Gruppen der frühern Perioden namentlich lassen auf Künstler-Einfluß raten. Nur ein einziger Fall ist greifbar, aber nicht erwiesen. Es sind die erwähnten Bauerntrachten der verschiedenen Kantone, nach den nach J. Reinhard entstandenen Königschen Bildern. Dieser Maler verkehrte in Aarau viel mit Joh. Rudolf Meier, «Aaraus Vater Meier»; bei der vielseitigen Hülfstätigkeit des letztern ist wohl anzunehmen, daß er den Kunstmaler mit dem Kleinkünstler zusammenbrachte. Es lassen auch die ebenbürtig gezeichneten Rückseiten der Zinnfiguren, die ja die Königschen Bilder nicht aufwiesen, auf solche Hülfe schließen. Sonst war der künstlerische

Einfluß wohl nur ein mittelbarer. Bei der Wehrlischen Werkstätte ist noch übermittelt, daß Bilderbogen und Abbildungen aller Art zu Nutzen gezogen wurden und dies wird in der Hauptsache auch bei Gottschalk der Fall gewesen sein. Doch muß man beiden Meistern zugestehen, daß sie in der Wahl zumeist recht glücklich waren.

Müssen wir so für den Entwurf in der Hauptsache auf Künstlernamen verzichten, so sind wir für die Graveure, die dabei auch zumeist den künstlerischen Teil beanspruchen können, etwas besser daran. Wie weit die Meister selbst gravierten, ist, wenigstens für Gottschalk, nicht erweisbar, bei Wehrli war es wenig. Bei den Matrizen des ersteren ist oft ein F. E., auch der volle Name F. Eggimann eingraviert. Da ein solcher Zinngießer nicht vorhanden war, dürfen wir in diesem tüchtigen Manne den Zeichner und Plastiker vermuten. Zur alten Wehrlischen Zeit sind Gottlieb Käser, ein Taubstummer, zwar ohne künstlerische Schulung, doch mit viel Geschmack und Verständnis arbeitend, auch zeitweise ein Bruder Wehrlis und später ein J. Stirnemann mit wenig Eignung als solche Hilfskräfte noch bekannt.

Für die flachen Figuren diente die Schieferform, zweiteilig, mit den Schloßzäpfchen versehen, in sächsischen Schiefer graviert; ein langer Gußzapfen (Güssel) sorgte für nötigen Druck auf die Gußmasse, feine Ritzen (Luftkritze) an den Figurenspitzen nach außen zum Entweichen der falschen Luft und zur Vermeidung der bösen Sauggruben.

Für die großen, massiven Figuren, vornehmlich aber für Vollstücke: Räder, Geschützrohre etc. kamen Messingmodelle zur Verwendung.

Als Gießmaterial diente, wie der Name sagt, das Zinn; der Bleisoldat ist ein Mann geringerer Ordnung. Ein Bleisoldat kommt nach geringem Unfall nicht mehr auf die Füße, der Zinnsoldat aber paßt sich allen Lagen an, immer wieder ist er und sind seine Waffen zu strecken

und wiederherzurichten. Für bessere Ware wurde von unsern Zinngießern zirka $^1/_3$ Blei und $^2/_3$ Zinn verwendet (es sei hier nur von den Zinnfiguren, nicht von Zinngeschirren gesprochen). Größere Sorten und vor allem die massiveren Figuren erhielten höheren Bleizusatz, der seiner leichtern Schmelzbarkeit und Flüssigkeit halber dem zu schnellen Erkalten und den daraus entstehenden Sauggruben Einhalt bietet. Antimonzusatz war für diese Artikel wenig gebräuchlich. Das Banka-Zinn (ostindischer Archipel) galt als bestes Material, später kam auch Billiton-Zinn (Australien), auch engl. Lammzinn zur Verwendung, wogegen das amerikanische Zinn als ungeeignet bezeichnet wird. Der Bezug geschah sowohl von Frankfurter (Gohen) als auch von Mainzer (Goldschmied) Firmen.

In Eisengroppen (runden Schüsseln) wurde das Material auf offenem Holz- oder Holzkohlenfeuer geschmolzen und in die vorgewärmte und angerußte Schieferform eingegossen.

Als Zwischenarbeit, die aber bei etwas ausgebrauchten oder nicht ganz sachgemäß gearbeiteten Formen recht umständlich und zeitraubend sein kann, kam die Reinigung des Gußstückes, der fertig gegossenen Figur von all den kleinen Ansätzchen und das Abkneipen des Gußzapfens. Es ist dies Handarbeit mit feinen Messerchen und Kneipwerkzeug.

Dann aber steht der kleine Mann blitzblank da und wartet auf seine farbige Vollendung.

Wer dies bei Gottschalk besorgte, ist nicht mehr zu erheben. Bei Wehrli malte die Familie, jung und alt, in der Werkstätte und Buben aus der Umgebung wurden als billige Hilfskräfte zugezogen. Später, offenbar bei stärkerem Betrieb, kam Heimarbeit dazu, indem Frauen und Töchter aus dem benachbarten oberen Fricktal damit betraut wurden.

Was heute von bemalten Figuren, namentlich aus der früheren Zeit, noch erhalten ist, weist sorgfältige, auf Einzelheiten liebevoll eingehende Bemalung auf. Als Beispiel sei erwähnt, daß bei einem Basler Bataillon Gottschalkscher Herkunft, zirka 1830, die tüpfchen-kleinen Pompons der kaum 2½ cm großen Soldätchen kompagnieweise unterschieden sind und daß auch ein Schweizer-Bataillon Wehrlis diese Einteilung und alle Gradabzeichen sorgfältig wiedergibt.

Als Malstoff kamen mit Terpentinöl und etwas Damarlack versetzte, selbst geriebene Farben zur Verwendung, sie wurden nebst dem Malwerkzeug, im Gegensatz zur Nürnberger Heimarbeit, vom Auftraggeber geliefert. Der Lohn war freilich sehr gering; bei 1 bis höchstens 2 Rappen für das Stück erhielten die fleißigen Malerinnen einen Taglohn von Fr. 1.20 bis 1.50 in den 70er Jahren. Doch wurde bei der Nürnberger Heimarbeit noch 1899 ein Stundenlohn von 5 bis 7 Pfennig erzielt und festgestellt, daß bei 10–12 stündiger Tagesarbeit der Wochenlohn auf 5–7 Mark und nur bei ganz guten Zinnfigurenmalerinnen bis 9 Mark sich belaufen konnte, und noch 1912 sollen diese Verhältnisse sich wenig geändert haben. Das Material und Werkzeug haben die Arbeiterinnen dabei selbst zu liefern.

Die zunehmende Verwendung der Arbeitskräfte in der Industrie mit besserer Löhnung brachte bei uns schon früh einen starken Abgang dieser Hilfskräfte für die Zinnfigurenmalerei. Heute wäre es unmög-

lich und auch untunlich, sie zu annähernd solchen Preisen zu erhalten, die Kinderarbeit ist, zum Wohle der Menschheit, gesetzlich ausgeschaltet.

So war der Werdegang alles dessen, was unsere Ausstellung zeigen will. Freilich, das meiste ist in die alten Originalmatrizen neu gegossen und unbemalt, denn ohne sichere Anhaltspunkte ist ein Neubemalen nicht empfehlenswert. Die Möglichkeit, die Abgüsse der alten Gottschalkschen Figuren machen zu können, verdanken wir dem Entgegenkommen der Direktion des Landesmuseums, die diese Matrizen durch Zufall, weit vom Entstehungsort entfernt, als Dokument alter schweizerischer Kunstfertigkeit erwerben konnte. Aus Privatbesitz sind uns in liebeswürdiger Weise die sehr seltenen, alten Nürnberger Soldaten zur Ausstellung überlassen worden. Sie ergaben als Vergleichsmaterial den Schlüssel zur eingangs aufgestellten Ursprungsstelle unserer Industrie, auch hiefür sei bester Dank gezollt. L. Meyer-Zschokke, Aarau.

Ein deutsches Hammerklavier mit Glasplatten an Stelle von Saiten, «Glaschord» genannt, fand keine weitere Verbreitung. Ein schönes Hammerklavier aus der Mitte des 18. Jahrhunderts ist im Besitz der bekannten Sammlung Schumacher in Luzern. Von Schweizer Herkunft ist ein im Schweizer. Landesmuseum aufgestelltes Tafelhammerklavier mit Etikette «J. Caspar Maag . . . . Zürich 1787» und ein zweites von Franziscus Jacobus Bodmer in Fischingen 1797 gebaut; das Notenpult des letzteren ist als Damenfächer auf einem Bande angebracht. Ein drittes kleines Exemplar, vermutlich ebenfalls aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ist in der Form einer liegenden Harfe ausgeführt.

Als man daran ging, verschiedene klangfähige Körper mit einer Klaviatur zu verbinden, um neue Typen zu schaffen, erfreute sich das Glas besonderen Zuspruchs. Dieses Material kannte man gut vom «Verillon» (Glasspiel) und alten Flöten her, wie solche u. a. Heinrich VIII. besessen hatte. In Deutschland ist der Name des Zerbster Kammermusikers Weißflock seit 1731 mit einem Klavier «von auserlesenen Gläsern durch drey Octaven» verknüpft. Bis in unsere Zeit hinein hat sich von diesen Versuchen nur Benjamin Franklins (1760) Glasharmonika erhalten. Das Instrument ist in vielen Sammlungen vorhanden, denn weit über England hinaus hatte es offenbar Verwendung gefunden.

Das Instrument besteht aus einem sekretärartig gebauten Kasten, in welchem auf einer eisernen Achse kegelförmig gereihte, abgestimmte Glasschalen sich befinden. Dieselben werden mittelst eines Pedals in Umdrehung gebracht und aus dem untern Teil des Instrumentes befeuchtet. Durch Anstreichen mit den ebenfalls benetzten Fingerkuppen an den Rändern der rotierenden Schalen werden die Töne erzeugt.

Franklin selbst verwendete verschiedenfarbige Schalen und für Halbtöne Milchglasglocken. Die mit goldenem Strich versehenen Schalen entsprachen dann später den Obertasten des Klaviers. Der Tonumfang des Instruments reichte Anfangs von $g - g^3$, später dann von $c - c^4$. Man trachtete mit der Zeit das Spielen zu erleichtern, indem man an Stelle der Fingerkuppen mit Seife bestrichene Geigenbogen verwendete.

Durch Metall- und Holzschalen suchte man später das Glas zu ersetzen, erreichte aber nie den Klang des Franklinschen Instruments.

* * *

Eine andere Gruppe bilden die Zupfinstrumente. Das älteste darunter ist wohl die Harfe. Man nimmt an, daß sie aus dem vor Jahrtausenden als Waffe dienenden Bogen entstanden sei. Die Harfen auf den assyrischen Reliefs und die erhaltenen altägyptischen Harfen (ein Exemplar aus dem 15. Jahrhundert vor Christo besitzt das Britische Museum) gleichen unseren modernen Harfen nicht ganz genau. Den alten Harfen fehlte die für die Spannung wichtige Vorderstange. Die Griechen hatten Harfeninstrumente, die «Magadis», «Pektis» usf.; die Hebräer hatten die «Negina». Im Mittelalter (13. Jahrhundert) war sie bei den Mauren in Spanien bekannt, noch früher, ungefähr im 10. Jahrhundert, ist die Harfe in ostturkestanischen Denkmälern nachweisbar. Von dort aus, so wird angenommen, gelangte sie nach Skandinavien und Britannien und später als Cithara anglica weiter ins Festland hinein. Im Mittelalter wurde für gewöhnlich nur mit einer Hand gespielt.

Die ältesten Harfen waren diatonisch gestimmt. Die Entwicklung

schritt über die chromatische Harfe (16. Jahrhundert), die Hakenharfe in Tirol (17. Jahrhundert), die Pedalharfe (Anfang des 18. Jahrhunderts) zur modernen Doppelpedalharfe, wie wir sie von Erard, Paris, besitzen.

In der Schweiz sind im 15. Jahrhundert in Freiburg zwei «Arphenmacher», Vater und Sohn, als Harfenbauer nachzuweisen.

Von einem alten Instrument, der griechischen Kithara, sollen die Bezeichnung Zither und Cister herrühren. Die Zither geht letzten Endes auf das Monochord zurück: sie ist jetzt namentlich in den alpinen Ländern verbreitet. Das Historische Museum in Basel besitzt eine 6 chörige Zither aus dem Jahre 1767 und eine 5 chörige Zither von nicht edler Arbeit. Beide weisen die Aufschrift Jacob Huber in Basel auf. Eine Zither von Josef Wichy (Wicky), Instrumentenmacher im 18. Jahrhundert zu Bern, ist Eigentum des Musikhistorischen Museums in Stockholm. Eine alte Zither Schweizer Ursprungs besitzt die Hugsche Sammlung in Zürich.

Die wichtigste Rolle unter den Zupfinstrumenten bis Ende des 17. Jahrhunderts ist den Lauteninstrumenten zugekommen. Die Laute ist uralt, nach dem Abendlande jedoch erst im 8. Jahrhundert durch die Araber neu gebracht worden. Das arabische «al'-ûd» ist zur Laute geworden. Während mehr denn zwei Jahrhunderten war die Laute recht eigentlich ein Hausinstrument. Über dem ovalen Körper mit geschnitzter Rosette als Verdeckung des Schallochs in der Decke lief die Darmbesaitung in Chören. Elf Darmsaiten, von denen die Melodiesaite die höchste war, und zehn paarweise im Einklang gestimmte Saiten für das Akkordspiel waren üblich, bevor die später vielleicht von der Drehleier her eingeführten Bordunen Ende des 16. Jahrhunderts hinzukamen. Mit der Zeit gab es verschiedene Größen: u. a.

die Theorbe, die Baßlaute und das mit einem Plektrum zu spielende Chitarrone.

Wie es Orgeltabulaturen gab, so hatte die ältere Laute wie auch übrigens die Guitarre und bisweilen die Geige eine bestimmte Notation. Den meisten Lautenbüchern war eine Abbildung des sog. aufgerissenen Lautenkragens (Griffbrett mit Saiten und Bünden) vorausgestellt. Das Instrument war sehr verbreitet, wie man schon aus der Entwicklung der vielen verschiedenen (deutschen, französischen und italienischen) Lauten-Notationsarten ersieht. Die Einwirkungen des Lautenstils auf den Klaviersatz sind von sehr großer Bedeutung. Von unseren Musikformen ist die auf der Laute seit jeher gepflegte Variationenform diesem Einfluß vielleicht am meisten zu Dank verpflichtet. Noch Bach verwendete die Laute, und selbst von Haydn sollen Lautenduette existieren. Die große, weitverbreitete Vorliebe für Lauteninstrumente bewirkte einen hohen Aufschwung ihres Baues. Jedes Land hatte seine Lautenmacher. In Freiburg in der Schweiz sollen im 15. Jahrhundert die Saiten- und Instrumentenmacher Friedrich Ortlieb und Jacob Vogt in Luzern auch Lauten und dergleichen Instrumente gearbeitet haben. Von dem in Basel 1585 aus dem Bistum Augsburg eingewanderten Johann Ambrosius Weiß besitzt die kgl. Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin eine Laute, datiert 1621. Die Laute wurde verdrängt durch das Klavier und die Guitarre, mit der sie im 12. Jahrhundert unter gleichem Namen Laute — «gitarra morisca,» Guitarre — «gitarra latina» bekannt war. Die Stimmung der einzelnen Lauten war sehr verschieden, auch die Zahl der Baßsaiten variierte. Ende des 17. Jahrhunderts überwog die Guitarrenstimmung und dabei ist es geblieben. Die modernen Konzertlauten sind meist Zargeninstrumente.

Die Guitarre ist wie die Laute durch die Araber auf uns gekommen, doch brauchte sie zu ihrer Verbreitung viel längere Zeit als diese. Weber, Paganini und Berlioz galten als Meister auf diesem Instrument. Auch von der Guitarre gibt es viele Abarten. Ein Guitarreninstrument ist u. a. die Cister (Citole) aus dem Mittelalter, unrichtigerweise mit der Zither oft verwechselt. Aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammt das «Hamburger Citrinchen» des Joach. Tielke mit fünf Doppelsaiten auf einem Korpus in Glockenform. Eine Appenzeller-Cister mit metallenem Saitenbezug von 4 dreichörigen Spielsaiten und einer Baßsaite, aus dem 18. Jahrhundert, weist die Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums auf.

Auf das Mittelalter ist ebenfalls die Familie der Streich- und Bogeninstrumente zurückzuführen. Über das Wesen einer Reihe älterer Typen und ihre Spielbarkeit ist man zur Zeit noch nicht ganz klar geworden. Ihre indische Herkunft ist ebenso fragwürdig wie die Annahme, das Abendland hätte sie den Arabern zu verdanken. Im 7. Jahrhundert sollen die Araber zwar den Bogen verwendet haben, doch werden vor dem 14. Jahrhundert von ihren Schriftstellern keine Streichinstrumente genannt. Die Laute der Araber stammt aus Ägypten.

Zu unseren ältesten Streichinstrumenten gehört die Gigue (Geige, Giga oder Lira), die drei- und später sechssaitige britannische Chrotta (Crwth), welche auch gerissen wurde, ferner das seit dem 14. Jahrhundert bekannte und noch jetzt nicht ganz ausgestorbene muldenartige Trumscheit (Trumbscheit). Bestehend aus drei Brettern, ist das letztgenannte Instrument über dem schuhförmigen Steg in der Regel mit einer Saite, seltener mit zwei oder mehreren bezogen. Beim schnellen Anstreichen der Saite schlägt der über dem Resonanz-

boden schwebende Absatz des «Schuhs» knatternd auf die Decke und bewirkt den schnarrenden Ton des Trumscheits, dessen Wiederverwendung sehr wünschenswert wäre. In den Nonnenklöstern war dieses Instrument unter dem Namen «Nonnengeige» bis ins 19. Jahrhundert hinein heimisch. Durch seine jetzt allerdings in Zweifel gezogene Verwendung in der englischen Marine wurde es auch «Tromba marina» genannt. Gespielt wurde das Trumscheit in Flageolett-Tönen. Bei Jan van Eyck, bei Memling u. a. ist das Trumscheit als von Engeln gespielt, abgebildet. Über die Drehleier wurde bereits oben berichtet.

Als der Urahn unserer Violine gilt die Rebec. Vom 14. Jahrhundert ab gab es allmählich «Violen» in verschiedenen Größen, die sich zu einem «Chor» zusammenfanden. Außer dem französischen Quinton waren diese Violen durchweg mit sechs Saiten bezogen. Die Baßviola trat auch als Gambe (Familie der Kniegeigen) auf. Die Diskantviola hieß «Viole da braccio» (Familie der Armgeigen). Das 15. Jahrhundert verwendete u. a. Polische dreiseitige Geigen ohne Bünde, die gelegentlich mehr Beifall als die «Welschen mit resonanz» hatten. Ende des 16. Jahrhunderts kam die kleinste, die Poche, Pochette, Sordino oder Tanzmeistergeige noch auf den Plan. Man kennt sie auch in Violen- und Guitarrenform. Das 17. und 18. Jahrhundert hinterließ uns wahre Prachtstücke aus seltenem Holz, Gold, Silber und dergleichen. Das Hauptinteresse kommt wohl der «violino piccolo» in Pochette-Form des Antonio Stradivari im Heyerschen Museum (Köln) zu. Die deutsche Fiedel (fidula) ist eine Viola. Zwischen der Viola und der Violine steht in der Streichinstrumentenfamilie: die Lira, eine fünfsaitige Viola mit zwei Bordunsaiten und f-Löchern. Das älteste bekannte Exemplar der Gattung (1511) be-

sitzt die Sammlung D'Este. Eine Lirone da braccio, ein Unikum, gehört dem Heyerschen Museum in Köln.

Die Lira da Gamba, eine Tenorlira, von 9–13 Saiten und zwei Bordunen mit Darmbünden auf dem Griffbrett war das verbreitete Akkordinstrument im Seccorecitativo der italienischen Oper. Die Lira da braccio hatte fünf Griffsaiten und zwei Bordune, das Lirone bis 24 Saiten. – Ende des 18. Jahrhunderts verschwanden alle Formen der Violen aus der Praxis, das moderne Orchester braucht nur noch die Violine und ihre wesenverwandten Instrumente: die Bratsche, das Violoncello und den Kontrabaß. Die vereinzelte Wiederaufnahme der Gambe und der Viola d'amore ändert nichts an dieser Tatsache. Die Viola d'amore (6–7 Griffsaiten und 7–14 Resonanzsaiten) ist englischen Ursprungs, wie auch die Einführung der Resonanzsaiten der Viola Bastarda auf englischem Boden geschah. Mit der fünfsaitigen Viola pomposa ist der Name Joh. Seb. Bachs seit 1724 verknüpft; es ist ein kleines Violoncello mit fünf Saiten, das Bach in seinen Werken als Violoncello piccolo bezeichnete.

Ein anderes Baßinstrument ist der von Joseph Haydn dem Fürsten Esterhazy zuliebe oft verwendete Baryton (Viola di bordone, sieben Griffsaiten und 24 Resonanzsaiten). Die modernen Streichinstrumente verdanken ihre heutige Vervollkommung dem italienischen Instrumentenbau. Das Haupt-Melodieinstrument, die Violine, geht auf Gasparo da Salò (Brescia) zurück. Für den Geigenbau in allen Größen gilt die Cremoneserschule als vorbildlich: vor allem die Meister Amati, Guarneri und Stradivari. Der älteste war Andrea Amati, gest. 1611. Der berühmteste Amati war Niccolo 1596–1684; Antonius Stradivari 1645–1737; Giuseppe Antonio Guarneri, genannt del Gesù, lebte von 1687 bis um 1742.

Außer in Brescia und Cremona bildeten sich berühmte Schulen in Bologna, Florenz, Mailand, Neapel, Rom, Venedig usf. Aus der venezianischen Schule zählen folgende Meister zu den besten: Domenico Montagnana (circa 1690–1750), Sanctus Seraphim (1678 – 1737), Matteo Goffriller (1690–1742), Michele Deconet (1752 –1795).

In Mailand hatte sich der Schüler Stradivaris, Lorenzo Guadagnini aus Piacenza niedergelassen und arbeitete von 1695–1740. Sein Sohn Giov. Battista arbeitete dort bis 1785, die Enkel Gaetano und Giuseppe waren auch noch Geigenbauer; Francesco Guadagnini wirkt als letztes Glied dieses Hauses noch gegenwärtig in Turin. Ganze Familien widmeten sich dieser Kunst. So z. B. ist der zur Zeit in Zürich lebende Cav. Giuseppe Fiorini ein Nachkomme des Fiorini, welcher in der Zeit Stradivaris in Bologna als Geigenbauer tätig war. Außerhalb Italiens ist die Tiroler Schule durch den Schüler Amatis, Jacob Stainer zu Absam (1621–1683) berühmt geworden. Karl IX. schätzte die Tiroler Geigen sehr.

Die französische Schule hatte einen ihrer besten Meister in Jean Baptiste Vuillaume (geb. in Mirecourt 1798, gest. 1819 in Paris). Als französischer Stradivarius galt Nic. Lupot, geb. zu Stuttgart 1785, gest. 1824 zu Paris. Aus der Gegend von Mirecourt kam nach Paris ein sehr guter Meister in François Louis Pique, 1758–1822.

Ein tüchtiger Schüler Lupots war Guillaume Ch. L. Gand, 1791 – 1858. Ferner waren ausgezeichnete Geigenbauer zu Paris Aldric, 1788–1843 und Georges Chanot aus Mirecourt, 1801–1883.

In Deutschland haben sich die Schulen von Mittenwald, die noch gegenwärtig tätig ist, Markneukirchen (sofern sie sich noch mit Meistergeigen befaßt), Augsburg, Nürnberg, München usf. hervor-

getan. Einzelne Namen, wie derjenige des Joachim Tilke (17.–18. Jahrhundert) in Hamburg (der wegen seiner Viola d'amore bekannt ist), sind ja noch jetzt von gutem Klang.

Viele der oben angeführten älteren Meister sind mit ihren Instrumenten auch in der Schweiz vertreten. Selbst Amati- und Stradivari-Geigen sind zu finden. Die berühmteste Geige der Schweiz ist sicherlich die sog. «Betts Stradivari» in Privatbesitz bei Locarno. Von Meister Stainer aus Tirol stammt eine Geige, die der Hugschen Sammlung in Zürich einverleibt ist.

Geigen, die aus Glas, Ton, Porzellan, Eisenblech u. a. gebaut sind, kennt man noch jetzt.

Fantasieformen wie Stockviolinen, stumme Geigen (1725), Doppelviolinen mit gemeinsamem Boden usf. sind als Versuche anzusehen.

Der Bogen der Streichinstrumente ist von Indien über Persien durch die Araber im 6. Jahrhundert zu uns gekommen. Die ältesten Bogen der Streichinstrumente waren elastische Holzbogen (Bambusrohre), die auch zur persönlichen Verteidigung benutzt wurden. Für den Bezug wurden vielfach Tiersehnen, Pferde- und Büffelhaare verwendet. Erst in das 15. Jahrhundert setzt man die Anfänge zur Ausbildung des Bogenkopfes und des Frosches. Letzterer liegt seit 1650 ganz ausgebildet vor. Tartini und Corelli arbeiteten an der Vervollkommnung des Bogens. Der berühmte französische Bogenmacher François Tourte (1747 – 1835) hat dann das Pernambukholz zur vollen Anerkennung gebracht. Die Kunst des Tourte ist für den ganzen Bogenbau bis auf die heutige Zeit vorbildlich geworden.

In der Schweiz entwickelte sich der Geigenbau weniger schnell.

Ob die ältesten Lautenmacher hier auch Streichinstrumente bauten, ist unbekannt. Man weiß von manchen überhaupt nur, daß sie Instrumentenbauer waren, ohne irgend welche Werke von ihrer Hand nachweisen zu können. So ist dies beispielsweise der Fall bei Johann Kindler in Bern (15. Jahrhundert). Ein Geigenmacher des 17. Jahrhunderts ist Johannes Rifry in Freiburg in der Schweiz, dessen Violoncelli und Bässe noch jetzt erwähnt werden. Bedot in Genf soll die Zargen und den Wirbelkasten eines seiner Instrumente besitzen. Auf Schweizer Ursprung aus derselben Zeit weist u. a. der Kontrabaß im Schweizer. Landesmuseum. Er zeigt folgende Inschrift auf dem Boden: «Hanss Krönch Daler of Leimen in der Kirchöri Ober Balm 1685».

Der Name Calvalorio-Genf (18. Jahrhundert) wird angezweifelt, weil er vielleicht mit Cavaleri in Genua verwechselt wird, dagegen wird Emery als Geigenbauer für die Schweiz in Anspruch genommen. Von Letzterem hat sich ein Geigenzettel mit der Inschrift: «Fait à Genève par Jean Emery Maître Luthié l'an 1722» erhalten.

Noch früher als ganze Familien von Streichinstrumenten datieren Blasinstrumente in verschiedenen Größen, die für chorische Verwendung so gut geeignet sind. Das Mittelalter besaß die bereits in Ägypten vorkommenden Quer- und Geradflöten (Schnabelflöten, Schwegel, Rußpfeifen u. dgl.). Die Querflöten galten in Frankreich als Flûte allemande, in Deutschland dagegen als «Schweitzerpfeiff». Das 14. und 15. Jahrhundert weist schon besondere Diskant-, Oktav-, Alt- (Tenor) und Baßflöten auf. Die Querflöte mit zwei Reihen von Grifflöchern nebeneinander hieß Doppelflöte. Ein altes Rohrblattmundstückinstrument ist die Schalmei; im 7. Jahrhundert wird sie schon erwähnt, im 12. Jarhundert kommt Chalemiax im «Brut» vor. Eine

vergrößerte Form derselben ist das Bomchart (Pommer), der Vorfahr der Oboe.

Durch das Knicken der Röhre des Baßpommers und Zusammenlegen derselben soll 1525 durch Afranio zu Ferrara ein Instrument, das spätere kessellose Fagotto (ein Bündel) entstanden sein, dem verschiedene Arten folgten (Tenorfagott, Kontratenor usf.). Laut neuerer Forschung (Sachs) gehört das Fagott einer selbständigen Familie an, die vom Choristfagott aus im 16. Jahrhundert ausging. In Nürnberg lebte der berühmteste Fagottmacher Schnitzer im 16. Jahrhundert. In diesem Jahrhundert verzichtete man in Frankreich auf den Kessel der Schalmei und des Bomcharts, die Schalmei wurde zur Oboe (Hautbois), wie der Name schon besagt — eine französische Errungenschaft. Die Oboe d'amour, die Oboe da caccia sind ihre Abarten. Auf letztere ist das Englisch Horn zurückzuführen.

Ein zähes Alter hat der Dudelsack — eine Schalmei mit Windsack, auch Sackpfeife, Bock, Musette, Cornemuse und Bagpipe genannt. Die Urform liegt bereits bei den Assyriern vor. Es gab u. a. italienische, schottische und polnische Böcke. Der Auvergnat, der schottische Highländer, der Tatrabewohner erfreut uns noch gegenwärtig mit seinem Dudelsack. Im jetzigen Krieg ist sein Ton neben dem vieler anderer, älterer Musikinstrumente des Militärs vernehmbar.

In die Klasse der verbreitetsten Instrumente im Mittelalter gehören die Zinken, Posaunen und Trompeten. Die Stadtpfeifer bliesen die Zinken bis ins 18. Jahrhundert. Eine verbesserte Form war der Baßzink mit Kesselrohrmundstück, der Serpent, der Guillaume von Auxerre seit 1590 zugeschrieben wird. In Italien war dieses Instrument schon früher in Gebrauch. Laut Mersenne konnte ein einziger

Serpent gegen zwanzig Sänger aufkommen. Gegen seine Verwendung in der Kirche trat Berlioz heftig auf. In Deutschland traten Mendelsohn und Wagner für dieses Instrument ein, in Italien Rossini.

Mit der Zeit wurde die gestreckte Trompete wie die Posaune gewunden und bei der Posaune kam Zugmechanismus hinzu. Basler Trompeten aus dem 16. Jahrhundert bewahrt das Historische Museum dortselbst. Als ein sehr altes Hirteninstrument, über dessen ursprüngliche Heimat man nicht einig ist, gilt uns das Alphorn aus Rinde oder Holz; es ist bis zu 4 m lang, gestreckt, mit abgebogenem Unterstück oder in dreifacher Knickung mit einem wenig ausladenden Schalltrichter. Schon im 16. Jahrhundert war das Alphorn sehr beliebt; so hatte z. B. ein Prinz von Orléans (Léonor) einen Schwyzer Alphornbläser im Dienst.

Das seit dem 18. Jahrhundert mehrfach gewundene Horn des 17. Jahrhunderts, das Jagdhorn (Cor de chasse) wurde in Deutschland von Frankreich aus bekannt. Bach und Händel beachteten es sehr. Außer der D-dur Stimmung kannte man bei den Hörnern noch verschiedene Stimmungen. Die Stopftöne hatte der Dresdener Hornist Hampel 1753 erfunden; der Stimmzug und der Dämpfer sind ebenfalls Verbesserungen deutschen Ursprungs. Das Waldhorn gehört in fertiger Form der Mitte des 18. Jahrhunderts an. Die Übertragung der Klappenvorrichtung der Holzblasinstrumente auf die Gattung des Bleches führte zum Signalhorn (Bügelhorn von Kälbel, Petersburg 1770), in England Kenthorn, nach dem Herzog von Kent benannt.

Die in verschiedenen Stimmungen gebaute Ophikleïde (9 Klappen) von Halary (Paris 1817) gehört demselben Typus an. Zunächst nannte

man nur den Baß und den Kontrabaß so, der Alt hieß Quinti-clave (= tube). Militär und Opernorchester griffen das Instrument auf (Spontini-Olympia). Am längsten, bis in die Gegenwart, hält sich die Ophikleïde in Italien und in Südamerika. Der Gedanke, durch Ventile die Instrumente zu vervollkommnen, stammt von Clagget (1790), einem Engländer, doch erst durch Blühmel-Stölzl, Dupont und andere kam dieses Prinzip zu allgemeiner Verbreitung. Unter anderem gehört das Saxhorn von Ad. Sax, dem Saxophon-Erbauer im 19. Jahrhundert, in diese Gruppe. Eine größere Familie (Sopran, Alt etc.) bildeten im 16. Jahrhundert bereits die Krummhörner, ein Doppelrohrblattinstrument.

Ende des 17. Jahrhunderts, um 1690, hat der Deutsche Christoph Denner, dem auch das Reduzieren der Umlegungen beim Fagott gelungen war, die Klarinette aus dem ursprünglichen französischen Chalumeau entstehen lassen. Es gibt verschiedene Stimmlagen der Klarinette, die tiefste kam zuletzt. Die B-Klarinette ist jetzt die beliebteste. Unsere heutigen Blasinstrumente sind Flöten-, Rohrblatt- und Kesselmundstückinstrumente. Der alte Flötentypus lebt hauptsächlich noch als Querflöte, Oktav- und Pickelflöte fort.

Das Bauen von Blasinstrumenten war eine Kunst, die in den benachbarten Ländern der Schweiz weit mehr in Gunst stand, als in der Schweiz selbst. Indessen sind in Schweizer Sammlungen auch Blasinstrumente älterer einheimischer Instrumentenmacher zu finden.

Das Basler Historische Museum bewahrt von Christian Schlegel (über Zürich nach Basel 1712 eingewandert) und von seinem Sohn Jeremias eine Bassetschnabelflöte in As, eine Basset- Blockflöte in As, eine Doppelschnabelflöte, eine Schalmei, eine Oboe in C, eine Oboe d'amore. — Alle sind von guter Arbeit.

Weiter ist ein Johann Caspar Roth (geb. 1772 im Kanton Luzern), als Musiker und Blasinstrumentenmacher in Basel zu nennen. Einen Musettenbaß schweizerischen Ursprungs, gezeichnet «Chrysten Müller», besitzt das Schweizerische Landesmuseum. Ein anderer gehört der Hugschen Sammlung (Zürich).

In die Gruppe der Schlaginstrumente aus dem Mittelalter gehören vor allem: Pauken, Trommeln und Glocken. Ein Schlaginstrument war auch die «Stro Fidel» (das Xylophon), bestehend aus abgestimmten Holzstäben, die auf Stroh gelagert sind. Im 16. Jahrhundert (1511) erwähnt sie Virdung.

Es wird angenommen, daß die Trommeln und Pauken erst durch die Araber im Abendland leichten Eingang fanden. Die sonstige Existenz der Trommeln reicht bis in die Steinzeit zurück. Bei den Völkern des Altertums war das Tympanon und dgl. den Frauen ganz besonders zugewiesen. Nach dem Einfall der Araber ging die Verbreitung dieser Gattung sehr schnell im Abendland vor sich. Ihre Verwendung wurde allgemein, doch was sie den Schweizern, speziell dem Basler Bürger, mit der Zeit wurde, ist einzigartig.

Die große Kesselpauke hat eine ungarische Gesandtschaft 1457 in Lothringen zuerst gezeigt. Eine gute Abbildung ist uns aus älterer Zeit in Jost Ammans (1539 – 1591) Titelkupfer erhalten. Unsere modernen Pauken sind abgestimmt und haben neben Rhythmus auch Melodie und Harmoniebedeutung.

Das Glockenspiel, für welches chinesischer Ursprung angenommen wird, ist in den Klöstern des 9. Jahrhunderts bereits vorhanden. Von den Niederlanden aus verbreitete sich das Kirchenglockenspiel nach England usf. Wer kennt nicht die vielen Carillons all der verträumten, niederländischen Städte. Ein kleineres Glocken-

spiel wurde mit der Zeit zum Glockenklavier, einem beliebten Hausinstrument an Höfen des 17. Jahrhunderts. Von dort nahm es die Orgel auf; J. S. Bach ließ sich eine solche bauen. Das Glockenspiel in unserer Zeit besteht aus drei Typen, die alle Metallstäbe statt Glocken aufweisen. Das Genfer Glockenspiel der St. Pierre-Kathedrale hat Liszt die Anregung zu seinen «Cloches de Genève» gegeben.

Von Trommeln gibt es viele Arten: Große, Roll- und Militärtrommel, das Tambourin, die baskische Trommel usf.

Das Rasselinstrument, unsere türkischen Becken (Schellen, Cimbales) aus Metallscheiben, das Xylophon (Strohfidel), das Tamtam, ein jetzt meistens aus China bezogener Gong, das Klingelinstrument, der Triangel (in der Militärmusik zuerst zu Zarin Elisabeths Zeiten in Rußland verwendet) und die als Kastagnetten bei uns so allbekannten Klappern gehören ebenfalls zu dieser von Alters her bewährten Gruppe.

Das Interesse für Instrumente zeigte sich bei Musikfreunden mit der Zeit fast allenthalben. Groß angelegte Sammlungen datieren aus neuerer Zeit, doch weiß man jetzt schon ungefähr, wohin die Fäden zu den älteren zu ziehen sind.

In der Schweiz mag die Herausgabe des grundlegenden Lehrbuches für Instrumentenkunde «Musica getutscht» des Sebastian Virdung (Basel 1511) vielleicht auf den Sammlerfleiß gewirkt haben.

Eine kleine Instrumentensammlung hatte sich Mitte desselben Jahrhunderts Basilius Amerbach, ein Sohn des Bonifacius, angelegt.

Im 17. Jahrhundert enthält der Nachlaß Felix Platters (gest. 1614) bereits 45 Instrumente.

Es wäre kulturhistorisch wichtig zu wissen, in welchen Bahnen

sich das weitere Sammeln von Instrumenten in der Schweiz bewegt hat und nach welchen Richtungen die Lücke in der Zeitspanne von jenen Basler Inventarien bis zu den mehr auf ältere Instrumente ausgehenden Museen u. dergl. unserer Zeit auszufüllen wäre.

Zürich 1916. Dr. Alicja Simon.

**Gewerbeschule der Stadt Zürich – Kunstgewerbliche Abteilung**
Plakatentwurf aus der Klasse für figürliches Zeichnen
Lehrer: E. Würtenberger, Schüler: August Aeppli
Gedruckt in der Fachklasse für Buchdruck, Lehrer: A. Schneider

KUNSTGEWERBEMUSEUM
DER STADT ZÜRICH

25 MÄRZ 1916 9 APRIL

TÄGL. GEÖFFNET VON 10 – 12 UND 2 – 6
SONNTAGS BIS 5 UHR / EINTRITT 50 RP.
NACHMITTAGS UND SONNTAGS FREI